drama 'M'hijo el dotor', como novicio que era, consintió que cortaran lo que la dirección artística creyera necesario. Después de su sonado éxito y ya autor consagrado, no era fácil que aceptara una observación por insignificante que fuera." (Podestá, 1930: 173)

5. En este sentido podemos citar un ejemplo que nos provee la revista *Comoedia* (13, 1/10/ 1926: 33) acerca del reestreno de un sketch en el Porteño por parte de Pepe Arias, Simari y la Falcón: "El que está mejor es Arias. El que desentona en absoluto es Simari. Leopoldo creyó que con hacer el tipo 'en catalán' estaba todo resuelto. ¡Sí, sí!... ¡Que continúe acertando de ese modo y Arias se lo seguirá tragando!." Aquí se percibe claramente la emergencia de un actor, Arias, frente a otro cuyos procedimientos tendían a reiterarse.
6. "hasta que *La Nación* trajo de España [...] a Enrique Frexas, la crítica lírica y dramática no adquiere forma estable en Buenos Aires. Anteriormente ejercían ese ministerio, solo cuando llegaban intérpretes de excepción Santiago Estrada, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Paul Groussac, Lucio Vicente López, Calixto Oyuela y Carlos Gutiérrez." (Urquiza, 1973: 68)

• • •

2. MICROSISTEMA DE LA GAUCHESCA TEATRAL (1884-1896)

2.1. A qué llamamos gauchesca teatral
La gauchesca y la configuración de un discurso propio
Obra dramática de la gauchesca

por Osvaldo Pellettieri

El fin de siglo marcó en las dos márgenes del Plata, con las presidencias de Julio A. Roca y Julio Herrera y Obes, una intensa modernización en el plano político social. Se produjo una drástica separación entre lo tradicional y lo moderno. Paralelamente, las gauchescas poética y teatral impugnaron los métodos de esa modernización, cuestionaron de manera a veces directa y otras indirecta el credo del "orden y progreso".

Para esta **Historia**, la gauchesca teatral es la primera fase del subsistema de la Emancipación Cultural, puesto que representa el momento de encuentro con lo que podría denominarse un discurso cultural e ideológicamente propio. Si bien el país se había emancipado políticamente, esa emancipación no alcanzaba a su discurso teatral de lo cual la discusión y la "defensa" del teatro nacional durante el siglo XIX son una prueba. Se trató de solucionar la cuestión a través de "sociedades oficiales", como la "Sociedad del Buen Gusto del Teatro" (1817), o la Sociedad Literaria, durante el gobierno de Bernardino Rivadavia. Más cercanamente en el tiempo, se fundó "La Sociedad Protectora del Teatro Nacional" (1878/79) liderada por Martín Coronado (Castagnino,

s/f.: 105-121). Ninguno de estos intentos públicos o privados consiguió afirmar nuestro teatro, nacionalizarlo (García Merou, 1973: 241-260).

Con el *Juan Moreira* (1886) de Gutiérrez-Podestá se comenzó a generar esa emancipación cultural, a través de la creación de un sistema teatral y, a principios de siglo, de un campo intelectual teatral. Es que con esta obra dramática por primera vez el teatro rioplatense mostró su peculiaridad, su diferencia con el teatro europeo. Si bien no creemos, como sostiene una parte de nuestros investigadores (Cfr. el volumen I de esta **Historia**), que con el *Juan Moreira* comenzó nuestro teatro, estamos de acuerdo con los que afirman que fue con esta pieza que pasó del estado de latencia a la vida plena, sistemática, continuada.

Se produjo una afirmación de los componentes del circuito teatral: autores, actores, público y crítica. Con el reiterado argumento del teatro popular de todas las épocas[1], el de identificar asociativamente y conmover, la modesta propuesta de José Podestá se convirtió en un acontecimiento capital para la escena. Significó una pluralidad de cosas pero, especialmente, el encuentro del teatro con su pueblo. Representó además otro hecho histórico: el de la aparición definitiva en el panorama dramático del país del actor nacional, que se constituyó como tal porque sus medios expresivos estaban en contacto con los gustos y con la sensibilidad del público.

En vano se ha argumentado sobre la baja catadura moral del modelo vivo (Ingenieros, 1970). El pueblo de los alrededores de Montevideo y Buenos Aires se aferró al personaje de ficción y para él, el personaje idealizado y animado por José Podestá era el único de existencia real. Son conocidas las anécdotas que ilustran el entrecruzamiento entre realidad y ficción en algunos de las representaciones del *Moreira*, como la irrupción de algún integrante del público en el picadero con el fin de salvar al protagonista de la partida, llevando a las últimas consecuencias la afirmación de Eco (1975: 96) cuando sostiene que el signo teatral finge no serlo porque su materia prima es el hombre y sus acciones. El pueblo vio mimetizado a Podestá con su personaje.

Desde este punto de vista, la fuerza de la leyenda fue tan importante y el grado de identificación asociativa tal, que grandes sectores de la población terminaron por creer, por lo menos en el momento de la representación e inmediatamente después, que el personaje que veían moverse en el picadero era el Moreira histórico, en cuyo desamparo y penurias injustificadas reconocían las propias.

La invención de Gutiérrez-Podestá hizo centro en una determinada moralidad, en la sensibilidad, en fin, en la cultura del pueblo campesino y suburbano,

que, evidentemente, la estaba esperando. Así como, salvando las distancias, el teatro de Lope de Vega o el de Calderón nacionalizó la escena española del Siglo de Oro, *Juan Moreira* iba a hacer otro tanto con el teatro argentino de fines del siglo pasado.

Al mismo tiempo, es evidente que su referente, el gaucho, no fue una raza sino un producto económico en la campaña bonaerense del siglo XIX (Rodríguez Molas, 1982: 7; Vidart, 1968: 7). De "héroe" en las luchas por la independencia había pasado a ser, para la clase dominante, un marginal. Tanto el ciclo moreirista que se analizará como el paradigma de la poesía gauchesca, el *Martín Fierro* (1872/1879), se hacen cargo de este ideologema social, cuestionándolo, de manera que sólo se pueden entender relacionándolos con la serie social que comenzó con el triunfo liberal, la conquista del desierto, siguió con las leyes sobre "vagos y malentretenidos" y terminó con la consiguiente remanencia y disolución del gaucho tomado como "elemento negativo dentro de la sociedad". Considerada desde este enfoque, la gauchesca se convirtió de política en social (Rama, 1982:174).

El Moreira real había sido muerto por la partida policial en 1874, dos años después de la aparición de la primera parte de la obra de José Hernández. Por otra parte, la publicación del folletín de Eduardo Gutiérrez coincidió con la aparición de "La vuelta". La elección histórica "del área social en el sector de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje", como afirma Barthes (1973) cuando define "escritura", fue igualmente coincidente. Dice Hernández (1967: 65) en la dedicatoria a José Zoilo Miguens de "La ida": "No le niegue su protección (se refiere a *Martín Fierro*), usted que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país".

Por su parte, Gutiérrez afirma en la novela: "El gaucho, en el estado de criminal abandono que vive, está privado de todos los derechos del ciudadano y del hombre; sobre su cabeza está eternamente levantado el sable del comandante militar y de la partida de plaza a quien no puede resistirse, porque siempre para castigarlo habrá un cuerpo de línea" (1961: 19-20).

Como antes lo había sido Fierro, el protagonista de *Juan Moreira* es un típico transgresor. En el seno de un ámbito que de netamente campesino se ha transformado en casi arrabalero, el héroe advierte que ha sido despojado; a partir de esta comprobación se convierte en el "destinador" de lo que entiende como verdadera justicia, transgrediendo repetidamente la norma social. Su itinerario está signado por una serie de "pruebas" cada vez más difíciles, que finalmente acaban con él. La diferencia con Fierro consiste en que en la

segunda parte del poema, el protagonista se adapta a la norma oficial. Resulta evidente que ambos, al transgredir la ley y no poder concretar otra ordenación social, la están convalidando. La transgresión confirma la existencia de la ley. El protagonista del ciclo de *Moreira* toma otro camino: al advertir que no puede suprimir la injusticia, busca su propia destrucción.

Con relación al referente social en que están inmersos, se ajustan totalmente al desarrollo de los dos textos los juicios que expone Mafud (1961: 61-64):

> La sociedad en el sentido positivo es nula. No cuida ni cobija a sus hijos. No crea hábitos ni desarrolla costumbres. No establece vínculos ni relaciona. A ningún personaje le dice nada. Ni como fin ni como medio. Puede estar o no estar... Se supone que existe más por prejuicio que por realidad. Los personajes andan entre sus estructuras siempre huérfanos y solos (...) La falta de derecho y el despojo son el estado natural. Toda la sociedad está organizada para sustraer y hurtar... No existe posibilidad de poseer con seguridad un rancho, una mujer y algunos hijos.

Es por esto que *Juan Moreira* tiene más que ver con *Martín Fierro* que con el teatro gauchesco anterior que da comienzo con *El amor de la estanciera* (Cfr. Pellettieri, 1986[a]). La pantomima *Juan Moreira*, se representó por primera vez el 2 de junio de 1884, como "fin de fiesta" y para cerrar el espectáculo circense de los Hermanos Carlo. Hay que convenir con Rama (1982: 134-135) que el cuerpo tuvo prioridad sobre la creación dramática. Se concretaba así, de manera incipiente, el realismo ingenuo que iba a caracterizar al texto y al espectáculo.

El *Juan Moreira* hablado, que se estrenó en 10 de abril de 1886 en Chivilcoy, "formó sistema". Se convirtió en modelo que produjo otros textos: creó un personaje estructurador del desarrollo dramático, concretó el uso de una flexibilizada "lengua gauchesca", inventó un público, un tipo determinado de actor y actuación[2], una serie de temas a tratar —basados todos en la tesis realista que toma partido a favor del gaucho, el marginal del pasado inmediato, en su enfrentamiento con la sociedad oficial— y una forma de tratarlos a partir del realismo ingenuo, cuyo fin era identificar y conmover mediante los recursos propios de lo elementalmente mimético y lo sentimental. Creó una poética, una serie de procedimientos estéticos seleccionados y combinados con vistas a producir un efecto, y una concepción ideológica que casi sin advertirlo hicieron aparecer por primera vez en el país el teatro como práctica social. En suma, significó la creación de una convención, un

acuerdo entre creadores y público, un pacto que establecía los límites de lo verosímil del género.

Esa convención evolucionó constantemente en cada una de sus representaciones. Se sabe que en ellas, en su teatralización, es donde *Juan Moreira*[3] adquirió su originalidad arrolladora. La recepción popular tumultuosa, sumada al particular espacio que proponía el circo, intensificaba la improvisación constante de los actores.[4]

Es reconocido el hecho de que el texto de *Juan Moreira* sólo fue un guión. No hubo texto previo en el sentido literario del término, sino sólo un punto de partida para la puesta en escena: "no se trata de una obra dramática ni parece atinado haber esperado que lo fuera (...) Podestá se limitó a copiar algunos diálogos del novelista y a zurcir burdamente otros". (Rama, 1982: 159/ss.)

Juan Moreira adquirió vitalidad en el picadero, con la improvisación de los actores y el entusiasmo del público. Fue un espectáculo, un acontecimiento para contemplar y participar, que concretó esa originalidad apoyado por el peculiar espacio en el que se ofrecía: el circo. Al avanzar la acción en dos escenarios —la pista y el proscenio—, el resultado presentaba la novedad de permitir la simultaneidad, dando lugar a amplificaciones y reducciones que iban desde la ingenuidad de la fiesta criolla —que tenía lugar en la pista— hasta lo cerrado del proscenio donde se desarrollaba la escena final de la muerte del protagonista.

En el pasaje del circo de los Podestá por los pueblos de la provincia, el suburbio de Buenos Aires, La Plata y Rosario, el público fue imponiendo y quitando personajes, alargando escenas y desechando otras. Estos cambios respondían al interés del público popular por no alterar la función de espejo de sus vidas que habían encontrado en *Moreira*, pero dejaban ver igualmente su deseo de intensificar sus rasgos secundarios. El nuevo público quería emocionarse con la agonía de Moreira y divertirse con su entorno. De acuerdo con el testimonio del propio Podestá, hay que concluir afirmando que éste se convirtió en un intermediario que, atento a la boletería, le entregaba al público aquello que solicitaba.

Analizando los cambios que fue sufriendo el espectáculo en ese proceso de recoger e incorporar las expectativas de sus espectadores, puede afirmarse que a lo mimético sentimental se le sumó lo cómico. Se abandonaron por explicativas las escenas primera y segunda del segundo acto y también el personaje de Marañón; en la versión de 1889 el pericón substituyó al gato en la fiesta final y, lo que realmente interesa, aparecieron personajes caricaturescos: "El Gaucho Pobre", "El amigo Bentos", del que afirma Podestá (1930: 61)

que era "otra machietta (...) borrachón, serio, valiente y flojo al mismo tiempo", y Cocoliche, del que aclara "que hicimos aparecer con intermitencias dos años después de estrenar Moreira"[5], todos destinados a divertir, lo mismo que la intensificación del final de fiesta.

Lo cierto es que todo parece indicar que para el espectador de los pueblos de campaña y los arrabales de las ciudades, *Juan Moreira* se encontraba "en las fronteras entre el arte y la vida" y hay incontables anécdotas que relataron los Podestá y otros hombres de teatro de la época[6] que lo prueban.

En 1889 el espectáculo triunfó en Montevideo —donde lo habría presenciado Abdón Arózteguy, autor de *Julián Giménez* (1891)— y al año siguiente fue aceptado por el público del "centro" de Buenos Aires.

La recepción por parte de los sectores "cultos" de la sociedad y la prensa de la Capital, remite, por supuesto, a otra lectura de *Juan Moreira* que, como se observará, repercutió en el sistema de la gauchesca teatral[7]. Si se repasan las críticas de la época, se puede apreciar que repararon en el entretenimiento pintoresco, sintieron la mera nostalgia de la acción e ideológicamente advirtieron que era una buena oportunidad para revisar su actitud frente al gaucho, vista su desaparición, y que la nueva realidad social de la ciudad, que implicaba la crisis económica y la inmigración creciente, requería nuevos mitos.

Lejos de su ámbito, el espectáculo abandonó su función primigenia, cargada de sentido en las rebeldías acalladas y en el resentimiento consiguiente de sus receptores, y asumió una nueva. La "historia interna" del género, lejos de cristalizarse había concretado un modelo en variación que se volvió fuertemente nostálgico y cómico. También la función estética, la "historia externa" del género había variado, pasaba a acercarse a la diversión costumbrista sin borrar todavía totalmente la identificación asociativa.

Fue en ese momento que comenzó a aparecer la "descendencia" del *Moreira*. Resulta evidente que la lectura que llevó a cabo Buenos Aires y sus variantes espectaculares, marcó la evolución funcional e ideológica del género como puede observarse en los textos posteriores del sistema que se basaron en el espectáculo *Juan Moreira* en plena evolución.

Juan Cuello (Cfr. Pellettieri, 1987[a]), versión de la novela de Gutiérrez realizada por Luis Mejías y Podestá, estrenada el 16 de abril de 1890 en el Politeama 25 de Mayo de La Plata, significó el primer paso de esa evolución y se caracterizó por ser contemporánea a la aparición del Cocoliche en la teatralización del *Moreira*. Es posible conjeturar que en *Juan Cuello*, seguramente, se repetía el mismo esquema del héroe que, castigado injustamente, busca venganza[8]. También es evidente que intensificó la violencia y el sentido

fatalista de su modelo. No obstante, los personajes comenzaron a presentar ciertos caracteres, se concretaron procedimientos y cambios de funciones que implicaban ya una evolución:

1. En cuanto al carácter del protagonista se aprecian matices que se relacionan con las contradicciones elementales de héroe realista: se mostraba irascible y cometía bajezas, se degradaba moralmente y manifestaba una tendencia a la espectacularidad estudiada en sus hazañas. Por otra parte, y esto sí es importante para las convenciones del género, quebrantaba el código de honor de la gauchesca: se dejaba apresar vivo. Frente a la incorruptibilidad moral de Moreira, Cuello anteponía las necesidades concretas a los valores. El protagonista se había empequeñecido.

2. Aparecieron además tres innovaciones para el sistema: el rapto de mujeres por parte del héroe, el empequeñecimiento del antagonista —sus oponentes son cobardes sin remedio, no saben vistear, no saben defenderse— y el ardid de su compañera destinado a entregarlo a la justicia oficial. Estas tres innovaciones fueron seis años más tarde la base de la convención de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista.

3. Podestá eligió para su segunda experiencia con el género un texto cuya acción transcurría en un momento histórico superado —la época de Rosas—. No es arriesgado afirmar que con esta elección pretendía atenuar la irritación que le ocasionaba a la sociedad oficial el contexto histórico que mentaban *Martín Fierro* y *Juan Moreira* y la actitud crítica a los gobiernos liberales posteriores a Caseros. La obra, antirrosista, era ideológicamente afín al gobierno y a los "sectores sanos" de la sociedad porteña de ese momento (el denominado "acuerdismo", de Carlos Pellegrini). Juan Cuello no era perseguido por ser gaucho, sino por ser unitario. El gaucho no era ya en ese momento del sistema de la gauchesca teatral una clase social marginada. Su mensaje se volvía socialmente inofensivo.

4. El rasgo secundario, lo sentimental, se intensificó. Era evidente que se había producido un desplazamiento semántico que todavía no funcionaba como opositor al modelo, pero sí encarnaba una tendencia hacia nuevas propuestas funcionales e ideológicas.

El segundo momento de la evolución de la gauchesca es *Martín Fierro*, en adaptación de Elías Regules, estrenada el 4 de julio de 1890, que presentó una serie de cambios y continuidades[9]:

a) Regules se limita a contar los hechos más dramatizables de "La Ida" y "La Vuelta" y a respetar los procedimientos más importantes de la gauchesca, como la fatalidad social e individual que persiguen al héroe romántico.

Además, el mismo objeto del género sigue impulsando a Fierro: la restitución de la "verdadera" justicia.

b) Se intensifican los caracteres que llevarán al nativismo de *Calandria*, lo cómico y lo sentimental. Especialmente lo cómico en las escenas del bautismo de Goyito y en la caricatura del cura.

c) El héroe registra el discurso reformista de "La Vuelta" del cual participaba el criollismo de Regules, especialmente en el desenlace de la pieza que transcurre en una total armonía entre el héroe y el medio social.

d) Es interesante observar, en cambio, que el público que conocía profundamente el *Martín Fierro* de Hernández, lo recibió como a su original: en 1893, las autoridades rosarinas prohíben a la pieza junto a *Juan Moreira* y *Juan Cuello*, "por propender al aumento de la criminalidad". (Podestá, 1930: 77-78).

El tercer momento de la evolución (Cfr. Pellettieri, 1987[c]) fue *Julián Giménez*, de Abdón Arózteguy, cuya primera versión se estrenó el 24 de diciembre de 1891 en Rosario y constaba de un acto. Más tarde, el 30 de marzo, se produjo su reestreno en el Jardín Florida de Buenos Aires por la misma compañía de los Podestá, con la inclusión de un segundo acto. El texto ya prefiguraba a *Calandria*. A continuación se hace una síntesis de los elementos que avanzaban en esa dirección:

1. En cuanto a las características del protagonista, Julián Giménez no sólo no era un transgresor sino que era patriota: luchaba contra el brasileño que había invadido el país en 1825. A diferencia de Moreira y de Cuello, vivía en un medio social que lo respetaba y era solidario con sus superiores. El héroe mantenía en este caso un antidramático equilibrio social con relación a su medio.

2. Las innovaciones que aparecieron tímidamente en *Juan Cuello*, se afirmaron. Es el caso de los oponentes de Giménez, que además de profundamente cobardes, eran absolutamente grotescos y risibles, tanto o más que el inefable Marcos Figueira de *El amor de la estanciera*.

3. De parte de Podestá persistía la actitud de seleccionar obras cuya acción se ubicaba lejos de la problemática realidad rioplatense del noventa. Poco a poco, el género se investía de un carácter cercano al del teatro histórico, convirtiéndose en un drama de aliento cívico.

4. En el plano de los artificios, las variantes fueron múltiples y repercutieron a nivel funcional: se intensificó lo sentimental, lo cómico, la fiesta. El elemento sentimental construía la pieza, con lo cual pasó a ser rasgo dominante el que hasta entonces era sólo secundario. Todas las funciones de Giménez estaban destinadas a salvar el honor de Carolina: enfrentaba a los brasileños, al

padre de ella, llegaba al rapto, al casamiento y moría tratando de recuperarla. Paralelamente, creció la importancia del personaje femenino, que, desde *El amor de la estanciera*, aparecía desdibujado en la gauchesca. Al mismo tiempo se exacerbaba lo cómico, debido a la competencia que el género mantenía con el naciente sainete criollo. Se duplicaron los personajes cocolichescos, que lejos de ser enemigos del protagonista —como en toda la gauchesca anterior— eran sus ayudantes, como es el caso del pulpero Basterreche.

A esta altura, del sistema inicial quedaban en pie el sentido trágico del final de la pieza, el itinerario plagado de quejas contra "lo fatal de la suerte", además de la fonética y la elocución gauchescas y el gusto por la riña.

La obra de Orosmán Moratorio[10], *Juan Soldao* (1893), es un caso curioso dentro del sistema de la gauchesca teatral. Se trata de una pieza de transición, en la que luchan los principios constructivos de dos sistemas diversos: el de la gauchesca y el del naciente nativismo, que era el que ya marcaba la tónica de las representaciones de los Podestá en 1893 y 1894[11]. José Podestá, orientador de la compañía, había advertido el cambio de horizonte de expectativa del público que asistía a sus representaciones[12].

Es conveniente analizar primero los rasgos cercanos a los modelos de la gauchesca teatral, el *Martín Fierro*, de José Hernández y el *Moreira*. Estos revelan la intención del autor de incluir la obra de manera ortodoxa en un sistema ya anacrónico, porque su línea no coincidía con la dirección que culminó en el realismo finisecular. En medio de la crisis de la modernización propuesta en la Argentina por el roquismo y por la dictadura del coronel Latorre en el Uruguay, *Juan Soldao* adhería al bando que fue irremisiblemente derrotado: la clase gaucha.

Desde la portada misma de su libro, Moratorio puso de manifiesto la raíz hernandeana, gauchipolítica de su propuesta al definir a *Juan Soldao* como "Drama criollo, satírico-político". Obsérvese que un año más tarde, Víctor Pérez Petit, llamó a *¡Cobarde!* (1894), "Drama de costumbres nacionales" (Rela, 1966: 33/ss), y Martiniano Leguizamón, en 1896 a *Calandria*, "Costumbres campesinas". De estas denominaciones surge claramente el cambio de funciones operado. A partir de allí, el motor de la acción en *Juan Soldao* retomó el original: el héroe entraba en acción con el fin de reivindicar su dignidad menoscabada, empujado por los abusos de la autoridad injusta.

Dice Soldao, en la escena tercera del acto primero: "Aquí no hay más ley que el capricho de mandón. El que manda se cree un taita y puedo probárselo" (1894: 22). El mensaje de Moratorio era solidario con el de Hernández y el de otros escritores de federalismo liberal de la época. Todo el texto

central, entre la portada y el punto final, funciona dramáticamente para demostrar la tesis realista que lee el Ministro en un diario y que defiende el Periodista: "El paisano, ese pobre paria, sufre toda clase de persecuciones y vejámenes" (1894:7). Esta tesis se explicita en el punto final con una conclusión política anacrónica: "La campaña aterrada, entristecida... La autoridad imponiéndose por el miedo y el azote..." Esta escritura estaba emparentada con la narrativa de Andrés González del Solar, Ovidio Lagos, Clodomiro Cordero y, especialmente, con el *Solané* (1926) de Francisco Fernández, con quien la identidad semántica es total: el compromiso frente a la triste situación del gaucho y la falta de sufragio libre[13].

Esto estaba ligado con la inmediatez de los hechos históricos evocados en la obra. Todo parece indicar que se trataba de la dictadura que comenzó la "modernización" en el Uruguay, el gobierno del coronel Lorenzo Latorre (1876-1880). Así parece decirlo el propio Moratorio al situar los hechos: "La acción pasa en Batuecas, en tiempos de... un Coronel" (1894: 19). Lo afirma también Pérez Petit (1937: 251): "(Moratorio) nos da *Juan Soldao* (...) drama vigoroso de la época de la Tiranía del Coronel Latorre, es fácil adivinarlo".

En la gauchesca el gaucho vuelve a ser, por un instante, el instante que dura la representación de *Juan Soldao*, una clase social. Es por este motivo que lo sentimental vuelve a ocupar otra vez el lugar de rasgo secundario. Por otra parte, la circunstancia de Soldao es la misma de Moreira: el Comisario pretende a su mujer, Juana, como don Francisco lo hacía con Vicenta.

Hay otras coincidencias con el ciclo que toma como modelo al *Martín Fierro*. El cuadro tercero del primer acto, que se denomina irónicamente "Sufragio Libre", tiene como antecedentes las alusiones a las elecciones fraudulentas y al uso del gaucho en las mismas por parte de la autoridad oficial[14]. Igualmente comparte con *Martín Fierro* la herencia del refranero popular: "¡Ese es el consuelo del gaucho!" dice Juan Soldao y Paz le responde: "Pues cante y su mal espante" (1894: 23).

Hay en *Juan Soldao* una cantidad de procedimientos y detalles que provienen del *Moreira* y del género folletinesco. Uno de ellos es el de los títulos, por ejemplo, tal es el caso del cuadro V, "La muerte de un valiente", que es idéntico al del capítulo final de *Juan Cuello* (247/ss.). El mismo título aparece en uno de los folletines de Gutiérrez de la serie "El Chacho", *La muerte de un valiente*. Otro hecho sugestivo es que el cuadro primero, escena primera de *Juan Soldao* evoca al cuadro tercero del *Moreira*. Recuérdese que en este último caso, el héroe vuelve después de matar a Sardetti. Un rato antes, Vicenta y el Tata Viejo presienten que algo malo ha pasado. En el comienzo de *Juan*

Soldao Juana y su padre, Cruz, viven la misma situación. Es interesante observar que la escena se resuelve a la manera de la nueva convención nativista. El espectador de la época, acostumbrado a la convención gauchesca, seguramente esperaba ver llegar a Soldao después de matar a su oponente. Por el contrario, se encuentra con un héroe distinto, pacífico y hasta resignado. Su tardanza no obedece a un motivo de sangre, sino que se ha entretenido porque se "... desparramaron las ovejitas".

Esta nueva utilización de un procedimiento que anteriormente denotaba otras funciones, nos lleva a la marca que la naciente convención nativista dejó en la obra de Moratorio.

La más importante es la caracterización del protagonista. Por un lado, se lo presenta como "el bueno, el mártir" (66), la "víctima", prefigurando el carácter del protagonista de *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. Por otro, aparece una novedad en cuanto al desenlace. La obra no termina con su muerte, convención básica de la gauchesca hasta ese momento. Los amigos y la mujer del héroe se enfrentan a la aparición fantasmal de un cadáver sin cabeza. Seguramente, esto cuadra a la procedencia folklórica y a la dimensión mítica del personaje[15] y a la tendencia regionalista ya en boga en ese momento.[16]

Al mismo tiempo, aparecía en el carácter del protagonista una cantidad de rasgos que lo empequeñecían y que continuaban la evolución hacia el personaje nativista. En principio, es notable su inactividad. Pese a ser reconocido como "fuerte y valiente", en la mayor parte del desarrollo de la acción aparece resignado frente a la justicia oficial[17]. Hasta el trágico desenlace, vive inmerso en una suerte de fatalismo, esperando que los hechos se sucedan sin protestar: "Los lamentos son al ñudo" (21), aclara. Su actitud frente a la carrera de caballos del cuadro segundo, que finalmente gana, es útil para ejemplificar la evolución del personaje hacia el realismo: primero duda de su caballo (28), lo que es contrario a todas las convenciones del género, desde el Juancho Perucho de *El amor de la estanciera* hasta Julián Giménez, el protagonista recela de todo menos de su caballo. Después de vencer, se arrepiente de haber participado y de su triunfo, pues esto último le acarreará problemas con el Comisario, cuyo caballo ha sido derrotado, y finalmente desiste de recibir el premio ante la burla del poderoso contrincante (32). Sólo abandona su inacción cuando es herido de muerte por el Comisario. Recién entonces levanta su arma para matar a su agresor (58). No es exagerado afirmar que su inacción es una suerte de metáfora de la aniquilada clase gaucha a fines del siglo pasado.

Otras de las novedades que presentaba *Juan Soldao*, se relaciona con el desenlace y es el final demorado y simbólico, que se perfeccionó más tarde en *Calandria*, *Jesús Nazareno* e incluso en algunas de las obras de Florencio Sánchez, emparentadas con el realismo finisecular, nos referimos a *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905).

En la pieza se daba a conocer un nuevo procedimiento realista: el de enmarcar la acción central entre la portada y el punto final, que tiene un efecto de distanciamiento con relación al público, acostumbrado a identificarse y conmoverse con la convención gauchesca.

Otro hecho destacable es la anulación del fin de fiesta, aunque Giusti (1959) afirma[18] que en la teatralización de los Podestá continuaba existiendo. Con relación a los elementos cómicos, el humor del cuadro tercero sugiere préstamos del sainete[19].

En síntesis, lo expresado tal vez haya aclarado las contradicciones propias de un momento de transición entre dos sistemas teatrales. Según Tinianov (1970: 101) "Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación o un cambio repentino y total de los elementos formales".

Esto fue lo que ocurrió con la gauchesca. En *Julián Giménez* el cambio era brusco, en *Juan Soldao*, la variación llevaba un ritmo lento. Sin embargo, a pesar de inscribirse ideológicamente en la tesis hernandeana, mostraba, al mismo tiempo, un protagonista empequeñecido, de corte rudimentariamente realista frente al romántico *Moreira*, y presenta una cantidad de funciones que, más allá de lo que seguramente pretendía Moratorio, ya respondía a los nuevos tiempos políticos y teatrales. La respuesta final para la gauchesca la dio Leguizamón tres años después, obligando a los Podestá a abandonar el circo y con él a sus originales signos de escenario, para estrenar *Calandria*, una obra absolutamente enrolada en el costumbrismo, con un antihéroe asimilado enteramente en el desenlace a la sociedad oficial. Fue el 16 de mayo en el escenario a la italiana del teatro Victoria de Buenos Aires, en medio de la apoteosis de los sectores cultos de la población.

Sin embargo, la línea de la gauchesca moreirista continuó en textos como *Alma gaucha* (1906), de Alberto Ghiraldo (*Bambalinas*, III, 108, 1920) y *Don Quijano de la Pampa* (1907), de Carlos Mauricio Pacheco (*Bambalinas*, V, 200, 1922), entre otras todavía basadas en la inestabilidad del héroe, el efectismo en las escenas de violencia, la semántica de la apología al hábito nacional de oponerse a toda forma de organización y la evocación de las costumbres y los personajes de la tierra, como rasgo secundario (Ugarte, 1908).

El texto dramático de la gauchesca teatral se puede asimilar a la definición de Rama (1982: 211-218) sobre el sistema literario del género: lengua, oralidad, recursos dramáticos, actitud discipular, una rígida codificación. En suma, un repertorio preciso y no muy amplio temáticamente, un reducido caudal de proposiciones teatrales que dispuso de un público y una crítica temprana. Se presentó como creación individual pero regida por la norma colectiva.

Notas

1 Gramsci (1973: 336), luego de analizar una clasificación de los cantos populares, concluye diciendo que no interesa el origen del canto —si es compuesto por el pueblo y para el pueblo, si es llevado a cabo para el pueblo o si es realizado no teniéndolo en cuenta pero el pueblo lo adopta porque se identifica con su forma de pensar o de sentir—, sino que lo distintivo del canto popular dentro del cuadro de la nación es: "su modo de concebir el mundo en contraste con la sociedad oficial".

2. Hay que coincidir con Castagnino (1967: 73) quien afirma que en el período comprendido entre 1852 y 1884 el autor argentino había desaparecido de los escenarios del país. Los pocos autores nacionales de ese momento —Martín Coronado, Nicolás Granada— debieron estrenar sus obras por medio de compañías teatrales extranjeras. José Podestá se convirtió de esta manera en modelo de actores, y su hermano Pablo, años más tarde, en el prototipo del actor argentino que "preparó" la aparición de Enrique Muiño, Elías Alippi, Roberto Casaux, Luis Arata, etc.

3. Esta evolución puede apreciarse en el libro de Podestá (1930).

4. En realidad, se trata de una "protopuesta" en escena de la gauchesca y de muchas de las formas populares posteriores, es decir, una puesta "sin director" en el sentido moderno del término, armonizada elementalmente por alguien encargado de hacerlo, basada en una alineación funcional en el escenario para que se destaque el capocómico y la marcación de entradas y salidas.

5. Un manuscrito de *Juan Moreira*, de 1891, fue descubierto por Klein. Dicho texto confirma la evolución a la que había llegado el espectáculo hasta esa fecha. Dicho manuscrito fue publicado por la *Revista de Estudios de Teatro*, V, 13 (1986): 5-22.

6. Cfr. García Velloso (1942). Para este público, la representación de *Juan Moreira* se acercaba a lo que Bajtin (1974: 12) identifica con el carnaval: "No pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma"

7. Según Podestá (1930: 69/ss.), el periódico que comenzó con la canonización de *Moreira* fue el roquista *Sud América* del 10 de noviembre de 1890 y después siguieron los demás.

8. Decimos "conjeturamos" porque el libro de *Juan Cuello* se ha perdido. Hemos tratado de recrear el texto de la obra dramática a partir de su pre-texto, la novela de Gutiérrez. La edición que manejamos es de Editorial Tor, s/f. La novela se había publicado en forma de folletín en el periódico *La Patria Argentina*, inmediatamente después de *Juan Moreira*, del 9 de enero al 19 de marzo de 1880. Aporta a esta reconstrucción una adaptación posterior perteneciente a Oreste Armagno Cosentino que fue publicada en Buenos Aires por Editorial Candilejas en 1944. El público se identificó con el personaje y fueron muchas las adaptaciones de la novela de Gutiérrez para el teatro y luego para el radioteatro que se encuentran en los archivos del INET y de Argentores. Con relación al teatro, todavía el 1 de marzo de 1921 la Compañía Muiño-Alippi estrenó en el teatro Buenos Aires, *Juan Cuello* "Leyenda

argentina en dos actos y siete cuadros", de Gustavo Caraballo (*Bambalinas*, IV, nº 155, marzo de 1921).

9 "Con la colaboración de la profesora Olga Besio hemos hallado el manuscrito del cuadro 7 de 'Los consejos del Viejo Vizcacha' (sic), perteneciente al Archivo de Alberto Ballerini, que con el número 343 se encuentra en el Archivo de la Biblioteca del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro" (Pellettieri, 1987ª: 129). A continuación, en los tres apartados de la nota 2 dábamos las pruebas de que se trataba de un pasaje de *Martín Fierro* de Elías Regules y, finalmente, describíamos los caracteres del documento descubierto. En 1993/4 (Regules, 1996: 35-37) Klein, sin mencionar nuestro hallazgo, cita ese cuadro 7° (que es el 8° del cuaderno manuscrito) como parte del Archivo Alberto Ballerini.

10. Según Giusti (1959: 527) "Orosmán Moratorio, escritor y periodista (1852-1898), publicó sus obras teatrales en 1896, en una esmerada edición montevideana. Venía presentándolas desde 1878 en sociedades filodramáticas y centros artísticos —humoradas, juguetes cómicos, también dramas, algunos de ellos en ramplones versos octosílabos".

11. Dice Podestá (1930: 89): "estrenamos con éxito *Los guachitos*, del doctor Regules (1° de marzo de 1894); *Ña Toribia*, de Orosmán Moratorio (9 de abril); *Fausto criollo*, parodia de Benjamín Fernández y Medina (13 de abril), musicada más tarde por Antonio Podestá... *La flor del pago*, de Orosmán Moratorio, y *Pollera y chiripá*, del mismo autor (7 de junio)".

12. Elías Regules le envió a José Podestá, el 24 de noviembre de 1891, una carta en la que afirmaba: "Me parece que para dar otras piezas habría conveniencia en buscarlas con estas dos condiciones: 1° que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2° que no recuerde en nada las peleas, payadas, etc. de los dramas que ya están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras teatrales es lo jocoso (escena campestre en *Moreira*, Marcelaño y Vizcacha en *Fierro*, etc.) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese serio". Según la cita de Rama (1982: 142-143) esta carta permanecía inédita y pertenecía al archivo familiar.

13. Cfr. el comienzo de la obra de Moratorio, especialmente el acto primero, con la escena III de *Solané*, de Francisco Fernández, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), *Orígenes del Teatro Nacional Buenos Aires*, 1925-1932.

14. Dice Fierro en el Canto III v.343-348 de "La Ida": "A mí el juez me tomó entre ojos/en la última votación;/me había hecho el remolón/y no me arrimé ese día/ y él dijo que yo servía/ a los de la oposición". Y en el Canto VIII v. 1271-1372: "...porque el gaucho en esta tierra/ sólo sirve pa votar".

15. Chertudi (1962) presenta una cuidada antología en la que muestra a este personaje como base de variadas narraciones tradicionales.

16. En ese momento comenzó a darse a conocer una tendencia que se proponía concretar una literatura "querencial" que pusiera de manifiesto tipos, paisajes y costumbres del interior del país. De alguna manera, fue una forma literaria que ponía el acento en una tendencia romántica. Practicaba "la alabanza de la aldea", frente a la creciente concentración humana de la "ciudad de los inmigrantes". En esa tendencia se enrolaba Martiniano Leguizamón, autor de *Calandria*.

17. En este sentido también anticipaba a *Jesús Nazareno*, indiferente ante el evidente engaño de su mujer hasta el desenlace, y a Pedro de *¡Cobarde!*, en la misma situación, limitado por un juramento sentimental.

18. Aparece en *Juan Soldao* "la alternancia de lo cómico con lo trágico y los consabidos números de música y canto" (Giusti, 1959: 527).

19. Muchos de los chistes y efectos cómicos relacionados con fraude electoral prefiguran la acción de sainetes como *Los políticos* de Nemesio Trejo, estrenado varios años después, en 1897.

• • •

2.2.Los Podestá (I)

por Jorge Dubatti

El teatro argentino debe a las iniciativas de la familia Podestá su definitiva consolidación a comienzos del siglo XX. Si bien cierta zona de la historiografía teatral rioplatense atribuye al estreno de la versión hablada del *Juan Moreira*, en 1886, la "creación" o "nacimiento del teatro nacional", otros investigadores reconocen los aportes de la producción anterior a los Podestá y otorgan a esta familia de teatristas una función de "afianzamiento" o"afirmación". Reflexiona Ordaz (1957: 39-40):

> Llegaron a concretarse dos sectores bien definidos: quienes afirmaban que nuestro teatro partía de los primeros espectáculos de la Colonia, negándole importancia a la labor de los Podestá (Bosch, 1929), y quienes desconocían todo mérito y trascendencia a lo realizado hasta la aparición de esta familia de saltimbanquis y payasos, a la que señalaban como fundadora del teatro nacional (Giusti, 1920). En nuestro concepto son igualmente falsas las dos posiciones extremas. Sabemos que antes de los Podestá existía un teatro, y que por lo tanto no parte de ellos (los Podestá), pero si creemos que es con ellos que se afirma el teatro nacional.

Según Castagnino (1950) fue con *Juan Moreira* que se afianzó definitivamente el perfil del teatro nacional ya que en su continuada escenificación logró combinar un texto de autor nacional, con problemática autóctona, actores y públicos rioplatenses. Dio origen, además, con el curso del tiempo, a una abundante producción de reflexión a cargo de críticos, cronistas y estudiosos locales.

Dirigidos por uno de los hermanos, José "Pepe", los Podestá iniciaron sus prácticas escénicas en el campo específico del circo (clown, acrobacia, destreza física, trapecio ejercicios ecuestres) pero a partir del estreno de *Juan Moreira* (cuya versión en mimodrama data de 1884) fueron intensificando progresivamente una actividad de puesta en escena del incipiente repertorio nacional. Ya instalados definitivamente en sala, a partir de 1901, y divididos en dos o tres compañías (encabezadas respectivamente por José, Pablo y Jerónimo), estrenaron obras de Martín Coronado, Nicolás Granada, Roberto J. Payró,

Florencio Sánchez, Enrique Buttaro, Pedro E. Pico, Julio Sánchez Gardel, Carlos Schaefer Gallo y muchos otros autores que regularizaron su producción a partir de la inquieta demanda de esta familia de actores criollos. La historia de los Podestá fue contada por José, a la vez detallada y parcialmente (en tanto centraliza y privilegia su propia trayectoria), en su volumen de memorias (1930). La historiografía ha seguido fielmente los testimonios de dichas paginas, sin embardo, hoy se trabaja con la rectificación de algunos datos (González Urtiaga, 1994; Klein, 1976 y Seibel, 1993).

Desde los primeros trabajos de los Podestá hasta las décadas iniciales del siglo XX se verificó, entonces, un proceso de pasaje de lo "para-teatral" (lo circense) a lo puramente "teatral" (el régimen estético y administrativo del teatro de sala), según la distinción propuesta por Díez Borque (1988). Esta evolución permite distinguir al menos tres momentos principales en la historia de las producciones de los Podestá: la década que va de los orígenes de la compañía al estreno de la versión mimada de *Juan Moreira* (1873-1884) marcada casi excluyentemente por la rutina circense tradicional, lo parateatral; los años que van del mimodrama *Juan Moreira* a la separación de las compañías de Jerónimo y Pepe y la instalación de éste último en el Apolo (1901) más la incorporación de Ezequiel Soria como director artístico; la definitiva intensificación del trabajo en sala hasta la disolución de las compañías. Es necesario aclarar, sin embargo, que en este último período los Podestá incluyeron también algunas presentaciones teatrales circenses (por ejemplo, las exitosas funciones de homenaje en 1925 que José Podestá evoca en sus memorias). En este capítulo nos detendremos sólo en los dos primeros momentos.

Los comienzos (1873-1884)

En la familia Podestá quien tomó la iniciativa de adentrarse en el mundo circense fue José"Pepe" Podestá (según los evoca en sus memorias). Seducido por las actividades de los circos que conoció en Montevideo, José comenzó —aún niño— a practicar destrezas gimnásticas con un grupo de amigos. En 1873, a los quince años, instaló un primer circo improvisado con aquel grupo de compañeros. En 1874, en un local especialmente obtenido para ello, creó la cooperativa de artistas circenses"no profesionales" Juventud Unida. Paralelamente a los adelantos de José en el campo circense, iban desarrollando sus destrezas sus hermanos Juan y Antonio, a los que más tarde se sumarían Pablo y Jerónimo.

En 1875 José firmó su primer contrato para una gira con la compañía de Félix Hénault. En 1877 trabajó por primera vez en la compañía de Pablo

Raffetto, junto con sus hermanos Juan y Antonio y Alejandro Scotti, quien sería su socio y cuñado. Hacia fines de los setenta las relaciones con los teatristas circenses de la época se ampliaron y los Podestá integraron una compañía con Angel Rosso y el payaso cubano José Camilo Rodríguez, entre otros. Alquilaron el Circo 18 de Julio, en pleno centro de Montevideo, donde trabajaron exitosamente dos años. Se sumó en esta experiencia Jerónimo Podestá. En 1880 decidieron presentarse en Buenos Aires y en mayo de dicho año la compañía de acróbatas y gimnastas Rosso-Podestá ofreció once funciones en el Teatro La Florida del Jardín Florida. Fue esta la ocasión para que se sumara Pablo, apenan un niñito de cinco años. En 1880 Raffetto contrató a los Podestá-Scotti para una gira por el sur de la provincia de Buenos Aires. En 1881 se los encuentra nuevamente en Uruguay. Fue en ese año que José Podestá debutó como clown bajo el nombre de Pepino el 88, práctica que asentaría en 1882 cuando, contratado por Raffetto para inaugurar el Politeama Humberto I, reemplazó al payaso José Camilo Rodríguez. Lo cierto es que estos azarosos pasos confluyen en noviembre de 1882 con la identificación en una función a beneficio de"la muy célebre y renombrada familia Podestá-Scotti". Según Castagnino (1953: 76-92), José Podestá desarrolló con Pepino el 88 la "creación de un nuevo género de clown", en el que se combina la tradición del clown europeo con ciertas estrategias especificas del Río de la Plata, en parte vinculadas a la práctica payadoresca. Entre chistes, cuentos y canciones, Pepino el 88 jugaba con el comentario político y social de actualidad, dentro de una poética que encerraba en germen el monólogo cómico-político que décadas después desarrollarían Tato Bores o Enrique Pinti. Castagnino (1959: 34-35) señala acertadamente que Pepino el 88 fue precursor en la composición de tipos criollos, que luego profundizaron "Celestino y Pepito Petray, De Negri, Corrado, en los sainetes circenses; más tarde, en los escenarios, Parravicini, Vittone, Muiño, y tantos otros actores populares; y finalmente, en los micrófonos, Tomás Simari, Pepe Iglesias, etc. Esta es la herencia de Pepino el 88".

Circo con segunda parte teatral (1884-1901)

Si bien antes de 1884 era frecuente que los circos ofrecieran una"segunda parte teatral" con pantomimas como *Los brigantes de Calabria*, *Los bandidos en Sierra Morena* o *Garibaldi en Aspramonte* y sainetes como *El maestro de escuela* o *El negro boletero*, fue con el estreno de la versión hablada de *Juan Moreira* que se impuso la exigencia de una segunda sección con"drama criollo". *Juan Moreira* nació como una pantomima circense, movimiento mímico sin palabras. El circo de los Hermanos Carlo trabajaba en

1884 en el Politeama Argentino y el empresario de sala Alfredo Cattaneo propuso al novelista Eduardo Gutiérrez que adaptara para la escena su exitoso folletín *Juan Moreira* (que había sido publicado entre 1879 y 1880 en el diario *La Patria Argentina* y contaba ya con varias ediciones en libro y en periódicos del interior y de Montevideo). Fue convocado para encarnar el personaje protagónico José Podestá, famoso por sus intervenciones como"Pepino el 88".

El 10 de abril de 1886, en Chivilcoy (provincia de Buenos Aires), la compañía circense Podestá-Scotti dio a conocer la versión dialogada, llevada a Buenos Aires poco después. El éxito de *Juan Moreira* determinó un modelo de"drama criollo" que generó numerosos textos posteriores en los que, progresivamente, se fue restando a la imagen del gaucho su poder revulsivo y violento. Entre los escenificados por la compañía Podestá cabe destacar de esta abundante serie de obras: *Martín Fierro* (1890) adaptación del poema de José Hernández por Elías Regules; *Juan Cuello* (1890), adaptación del folletín de Gutiérrez por Luis Mejías; *Julián Giménez* (1891-1892) de Abdón Arózteguy; *El entenao* (1892) de Elías Regules; *Juan Soldao* (1892) de Orosmán Moratorio; *El desgraciado o Vega el cantor* (1892), de Juan Carlos Nosiglia; *Los guachitos* (1894) de Elías Regules; *¡Cobarde!* y *Tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit; *Nobleza criolla* (1894) de Francisco Pissano, *Pastor Luna* (1895) adaptación anónima del folletín de Gutiérrez; *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón; *Tranquera* (1898) de Agustín Fontanella, entre otros. José Podestá evoca en sus memorias las impresiones que *Juan Moreira* provocaba al cómico español José Valero. Dicho testimonio permite recuperar algunos detalles sobre la forma de puesta en escena del primer drama gauchesco, pleno dominio de la poética finisecular (Pellettieri, 1992[a]) y del realismo"ingenuo".

La estructura de representación en escenario y picadero se respetaba no sólo bajo la carpa de los circos y los politeamas de hierro y madera sino también en las salas, ocupando parte de la platea (en 2.3 de este volumen de la **Historia** se amplía esta descripción). *Calandria* (1896) parece ser la primera pieza que, por expreso pedido del autor, debió estrenarse en un espacio teatral a la italiana, sin picadero, y así se hizo en el Victoria. Lo cierto es que antes de 1896 —según se desprende de las memorias de Podestá— la familia alquilaba salas específicamente teatrales para espectáculos no circenses, como el Pasatiempo y otras.

Desde fines de los ochenta se fue imponiendo en Buenos Aires, cada vez con mayor popularidad (fenómeno estrechamente ligado al crecimiento del porcentaje de inmigración italiana y española en la Argentina), el "teatro por hora" o "por secciones" a la manera madrileña (sistema por el que se ofrecían varias funciones, con distintas piezas, en el mismo día). Ello determinó el aumento en la demanda de piezas breves de temática local. Así surgió el llamado"género chico criollo" para el que escribieron muchos autores locales. En el final del período 1884-1901 la familia Podestá dio cabida en su repertorio no sólo al drama criollo (en sus variables gauchesca o nativista) sino también a esa forma de teatro cómico o cómico-dramático breve: *El mono Pancho* (1892) de Félix Sáenz, *Los óleos del chico* de Nemesio Trejo (1892), *Las vivezas de Juancito* (1893) de Elías Regules, la zarzuela *Honrada* (1895) de Félix Sáenz y Antonio Podestá o *Un pintor en apuros* (1897) de Rafael Picasso.

Luego de la muerte de Eduardo Gutiérrez (1886), la viuda del autor de *Juan Moreira* hizo juicio a José Podestá por los derechos de representación de las piezas basadas en los folletines de Gutiérrez (episodio retaceado por Podestá en sus memorias). Los derechos fueron retirados a la compañía a comienzos de los noventa, que ya no pudo poner en escena ni *Juan Moreira* ni *Juan Cuello*.

Por decadencia de convocatoria la compañía Podestá se disolvió durante casi un año en 1899 (enero-octubre). El 17 de marzo de 1901, luego de una función de *Calandria*, la compañía se dividió en dos grupos capitaneados por José Podestá (con quien se quedaron Juan, Antonio, Pablo, Totón, Esther, Hebe, Marino y Aparicio) y Jerónimo (con José, Arturo, María, Anita y Blanca). Respectivamente se instalaron en los teatros Apolo y Rivadavia (hoy Liceo), suceso que marcó un cambio en la historia de los Podestá.

• • •

2.3. El texto espectacular

por Laura Cilento

El sistema teatral de la gauchesca, en lo que respecta a su texto espectacular, está encerrado en dos límites: el circo y el teatro a la italiana. Esto implica que el dinamismo y la capacidad de evolución de los "dramas criollos" provocaron un importante desplazamiento desde un sistema de representación artístico a otro, modificando a ambos. Si bien la historia del teatro en Buenos Aires durante el siglo XIX registró una importante presencia del espectáculo circense

3. Las compañías de la epoca

por Alicia Aisemberg-Ana Laura Lusnich-Martín Rodríguez

La expansión edilicia, producto de las transformaciones urbanas y demográficas que se sucedieron a fines de siglo pasado trajo aparejada la construcción, remodelación e inauguración de numerosas salas teatrales que se caracterizaron por el triunfo de la escena frontal y la localización en predios fijos. En el período comprendido entre 1884 y 1930 se percibió un notable incremento de la actividad teatral. Entre mediados del siglo pasado y 1908 (año en que se abrieron las puertas del nuevo teatro Colón) se edificaron más de cuarenta salas teatrales, la mayoría de ellas dedicadas al teatro popular. Estas salas poseían un escenario frontal, sobreelevado, separado y distante del público, que según el grado de desarrollo de la arquitectura en Buenos Aires correspondía al "período del eclecticismo estilístico" (Ragucci, 1992: 7) que se expandió desde el triunfo de Caseros y se caracterizó por la importación de diversos modelos arquitectónicos europeos. Puede afirmarse que este período se caracterizó, en líneas generales, por el triunfo de la escena a la italiana y el traslado de los circos a terrenos suburbanos.

Paralelamente al incremento de las salas teatrales se crearon una cada vez mayor cantidad de compañías nacionales de teatro comercial popular, que pronto reemplazaron a las españolas y que en su mayoría eran derivaciones de la compañía de los Podestá. Estas compañías representaban obras de géneros diversos: sainetes, revistas, comedias, textos nativistas, melodramas y

aún obras de autores extranjeros, en la mayoría de los casos con enorme éxito de público. Capocómicos como Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Elías Alippi, Luis Vittone, Segundo Pomar, Luis Arata, Olinda Bozán, Roberto Casaux o César y Pepe Ratti, por nombrar sólo algunos de ellos, o empresarios como Pascual Carcavallo, estuvieron al frente de compañías teatrales durante décadas y sus nombres fueron la marca de un período fundamental de la historia del teatro porteño. Es necesario, por lo tanto, en primer lugar, estudiar la organización interna de estas compañías y su evolución y, en segundo lugar, analizar que géneros eran representados por cada una de ellas, siempre en función de la taquilla, aunque a veces otros factores vinculados a las regulaciones internas del campo intelectual tuvieran injerencia en la selección de los repertorios.

1.Estructura de las compañías

¿Cómo estaban organizadas las compañías del subsistema popular? El concurso implementado por la revista *Bambalinas* (nº 11) es un claro ejemplo respecto de la organización interna de los elencos de la época; informa acerca de las pautas de trabajo que las compañías solicitaban, referidos a los roles típicos de primer actor cómico, primer actor dramático, galán joven, galán joven cómico, característicos y actores de conjunto. Estos rótulos eran aplicados a los actores de los diversos géneros. Los actores transitaban, por lo general, por los distintos roles mencionados y, en los casos más destacados, se convertían en primeras figuras denominadas, según las circunstancias, primer actor, cabeza de compañía y capocómico. El acceso a la categoría de primer actor, ocupado por ejemplo por Orfilia Rico, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Pablo Podestá, Elías Alippi, Guillermo Battaglia y Roberto Casaux, dependía tanto de las capacidades interpretativas personales como del reconocimiento del público y de la crítica y estas capacidades eran adquiridas por los actores en el pasaje por los distintos personajes de las compañías. El testimonio de Pierina Dealessi, una de las actrices que intervino en numerosos estrenos de diversos géneros, indica que la trayectoria a cumplir en el interior de un elenco implicaba generalmente el pasaje por diferentes roles jerárquicos. La actriz, que comenzó en el circo interpretando personajes de "niño" acordes con su edad y que posteriormente ocupó la posición de "dama joven" (la mujer joven que tiene novio, la que no lo tiene, la que teme quedarse solterona), se consagró con el tiempo como actriz característica y creadora de "tipos". Según sus afirmaciones, a diferencia de lo que ocurría con personajes menos comprometidos, la creación

de "tipos" (la alemana, la italiana, la española, entre otros) permitía una mayor elaboración personal centrada en múltiples variantes gestuales y verbales (Ardiles Gray, 1981: 32).

Tanto el testimonio de Pierina Dealessi como el concurso de la revista *Bambalinas* son documentos ejemplares de la organización interna de las compañías y de la evolución de los actores dentro de ellas. Para comprender el modo en que las compañías se organizaban, cómo se producían los espectáculos y se distribuían los ingresos, es fundamental la noción de "escuela" desarrollada por Pellettieri (1992c:71-80) estas compañías se manejaban de acuerdo con sus propias leyes de comicidad y sus propios procedimientos interpretativos basados en un modo particular de vincularse con el pasado que no tenía en su horizonte la idea de novedad.

Las compañías se organizaban en torno a un sistema de roles fijos, que eran los siguientes: primer actor dramático, primer actor cómico, galán joven, galán joven cómico, primer característico, segundo característico, actores de conjunto, primera actriz dramática, primera actriz cómica, dama joven, dama joven cómica, primera característica, segunda característica, actrices de conjunto.[1] Estos roles eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias[2], y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía. La trayectoria de Olinda Bozán (cfr. 5.4.4. de este volumen) es otro ejemplo claro de cómo evolucionaban los actores dentro del microsistema popular:

> Mi padre era clown y mi madre domadora de palomas... Todavía no tenía yo un año cuando falleció mi padre. Y como mi familia siempre fue pobre, se quedó más pobre todavía. Mi hermano Juan, que era el mayor, se hizo tony, y de tony siguió toda la vida... Mis hermanas Angela y Aída se hicieron écuyères a los diez o doce años... Yo me hice trapecista. A los siete años ya me ganaba la vida en el trapecio, y me la jugaba a cada rato... Del (circo) Frank Brown pasamos al circo Anselmi. Luego ingresamos en la compañía de los hermanos Podestá. Y digo ingresamos porque nos contrataron en grupo: a mi madre, como característica; a mi hermana Aída de tiple, y a mí de canillita... mi especialidad eran los diarieros. Todos me los ligaba yo. Hasta los diez años tuve una pinta de pillete que no me la merecía. Con razón don Jerónimo Podestá, que se ocupaba mucho del físico del papel, o "fisic du rol", como dice hoy la gente fina, solía decir de mí: "Esta chica parece un chico"... Y me repartía todos los papeles

de varón. En uno de los que obtuve mayor éxito fue en un canillita de *Los políticos*, de Trejo y Reynoso. Cantaba y todo... (Muñoz, 1940: 207-216)[3]

Estos aspectos de la organización de las compañías y de su dinámica interna son fundamentales aún para comprender aspectos propios de los textos dramáticos. Los dramaturgos estaban por lo general limitados por las características de las compañías: los textos dramáticos eran producidos generalmente "a medida", en función de las necesidades de la misma,[4] y los autores debían conocer el género a fondo y adaptar su texto a los gestos, los ademanes, los ritmos, la manera de decir y la "intención" de los actores que la integraban como así también a los roles que en ella se establecían.

2.Las compañías teatrales y el romanticismo tardío

Los autores de la textualidad estudiada —Martín Coronado, Enrique García Velloso, Martiniano Leguizamón, Ezequiel Soria, Alberto Vacarezza, Claudio Martínez Payva, Roberto Payró, Belisario Roldán, Nicolás Granada, Rodolfo González Pacheco, entre los más productivos— presentaron sus textos en un circuito de salas integrado, según la mayor cantidad de estrenos de obras de este microsistema, por los teatros Nacional (Corrientes 960), en cuyo recinto la Compañía de Pascual Carcavallo dio a conocer, entre otras obras, *La estancia nueva* (1923) de Claudio Martínez Payva y Rafael José De Rosa, *Juan Moreira* (1923) de Alberto Vacarezza, *¡Gaucho!*, de Claudio Martínez Payva (1925), *Ya se acabaron los criollos* (1926), de Alberto Vacarezza y *La sangre de las guitarras* (1926), de Vicente G. Retta; Buenos Aires, ubicado en Cangallo (actual Tte. Gral. J. D. Perón) al 1000, en cuya sede presentaron obras de este microsistema las compañías de Angelina Pagano con *El rosal de las ruinas* (1916) de Belisario Roldán, la de Muiño y Alippi con *El cabo Rivero* (1928) y *El camino a La Tablada* (1930) de Alberto Vacarezza, y Apolo (Corrientes 1388), en el que se sucedieron las exitosas temporadas de la compañía Podestá y de otros elencos. A estos se suman los teatros Argentino (Bartolomé Mitre 1448), en cuyo ámbito la compañía Rico-Parravicini-Podestá presentó *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso, Marconi (Rivadavia 2330), en donde la compañía de Alippi estrenó *El gaucho judío* (1916) de Carlos Schaefer Gallo; Nuevo (Corrientes 1528) con la presentación de piezas como *La casa de los Batallán* (1917) de Alberto Vacarezza, estrenada por la compañía de los Podestá y *La taba del querer* (1916) de Carlos Schaefer Gallo, por la compañía Muiño Alippi; La Comedia (Carlos Pellegrini 248), en donde se repuso *El grillo* (1929) de Rodolfo González Pacheco, por la compañía de Casaux; Victoria (Hipólito Yrigoyen 1400), con la presentación de *Entre el fuego*, de Ezequiel Soria y de *Luz de luna y luz de incendio* de Martín Coronado: Rivadavia (Rivadavia y Paraná, actual Liceo) en cuya sede se dio a conocer *Caín* (1903) de Enrique García Velloso, por la compañía de Jerónimo Podestá y el Politeama, en donde se representó *La chacra de Don Lorenzo* (1918) de Martín Coronado, por la compañía de José Podestá. La circulación de los autores mencionados en recintos teatrales conocidos por los espectadores de la época se corresponde con una de las hipótesis planteadas por Castagnino (1977: 19), referida al hecho de que a partir de 1810 la multiplicación y la denominación específica de las nuevas salas posibilitó su elección según razones políticas, patrióticas, conmemorativas, tradicionales, funcionales o, como en este caso, estéticas.

Con el fin de siglo, los autores del microsistema del romanticismo tardío comenzaron a ser estrenados por nuevas compañías que, encabezadas por destacados actores, cobraron interés popular. Hacia fines del siglo XIX, la mayor parte de las obras de este microsistema fueron representadas por compañías españolas como la encabezada por el actor español Mariano Galé, quien presentó con gran éxito de público un conjunto de textos que incluía *Un soñador* (1896) de Martín Coronado, *Justicia de antaño* (1897) de Martín Coronado, *Atahualpa* (1897) de Nicolás Granada, *Luz de luna y luz de incendio* (1901) de Martín Coronado y *Entre el fuego* (1901) de Ezequiel Soria.[5]

Pero si bien pronto las compañías criollas reemplazaron a las españolas en los gustos del público, es importante destacar la labor de compañías españolas como la de Mariano Galé en la difusión de los textos del microsistema. Mariano Galé, "verdadero líder de las campañas pro-teatro nacional argentino, el que nunca se negó a una solicitud en ese sentido, el que siempre se adelantó a un seseo, el que tanto hizo por nuestra literatura nacional" (Bosch, 1969: 51) junto con Pepe, Jerónimo, María Esther y Pablo Podestá primero y luego con Florencio Parravicini, Roberto Casaux, Angelina Pagano, Elías Alippi, Enrique Muiño, Sofía Bozán (todos ellos rioplatenses) y Esteban Serrador (padre), María Tubau, Arsenio Perdiguero, Manuel de la Haza y Jacinta Pezzana (entre los extranjeros que se asimilaron al medio) representaron textos del romanticismo tardío. Se trata en casi todos los casos de actores que comenzaron su carrera como meritorios en los diferentes elencos de los hermanos Podestá y algunos de ellos, con el correr del tiempo, lograron formar sus propias compañías e, incluso, consagrarse en otros géneros. Tal es el caso de Florencio Parravicini (cfr. 4.5.2 de este volumen), quien en 1906 ingresó en el